

Ирина Захариева

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН: ПОЭЗИЯ И КУЛЬТУРА

Предметом нашего анализа является творчество Максимилиана Волошина, представленное в двух сборниках его стихов. Поэтический материал сборников отражает разные периоды творчества поэта и обладает целым рядом особенностей. Спецификой анализируемого материала обусловлена и структура данной работы, которая дается в двух частях.

1. СЛОВЕСНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ЗНАКОВОСТЬ КУЛЬТУРЫ В ПОЭЗИИ М.ВОЛОШИНА (1900-1910)

В автобиографии, написанной в 1925 году, Максимилиан Волошин, которому тогда было 48 лет, разделил свой жизненный путь на семь семилетий. Поэтический сборник «Стихотворения. 1900-1910» – его первая книга, работа над которой была завершена в пятом семилетии обозначенной им хронологической канвы жизни.

Годом своего духовного рождения он признавал год 1900-ый, когда ему стали доступны труды двух философов и поэтов, умерших в тот год, – Фридриха Ницше и Владимира Соловьева. Оба мыслителя побудили будущего поэта к переоценке культурных ценностей [Волошин 1900: 159]. Последовали годы самообразования на Западе, где первое место принадлежало Парижу.

Книга «Стихотворения. 1900-1910» вышла из печати в Москве в издательстве «Гриф» в 1910 году тиражом в 1200 экземпляров. Это издание было иллюстрировано жившим в Крыму художником Константином Богаевским, создателем символизированных пейзажей на темном фоне. Книга составлялась автором как избранное из написанного за длительный период. В кратком автопредисловии содержится пояснение читателю: «Вот книга лирики. Я писал ее десять лет. В ней нет иного единства, чем единство моего Я. ... она состоит из четырех эпох и, значит, из четырех книг» [Волошин 1989: 400]. Названия книг, входящих в лирическую тетралогия: «Годы Странствий», «Amorі Amaга Sacrum», «Звезда Полынь», «Алтари в Пустыне. Corona Astralis».

Время написания книги совпало с расцветом поэзии «младосимволистов». Находясь по роду занятий в окружении литераторов-символистов, Волошин избрал собственную стезю. В поисках идеального топоса, который символистам грезился за пределами земного пространства, он строил свой культурный космос на земле. В заглавии первой книги – «Годы Странствий» – время объединено с пространством как земным, так и духовным. В автоэпиграфе к первой книге, где шрифт выделен разрядкой, лирический персонаж мысленно созерцает себя в движении «по лону волн», ибо уподоблен Богу, живущему в Человеке, и чувствует двуединую слитность – со «звездным небосводом» над головой и водным отражением небес под ступнями ног:

... И мир, как море пред зарею,
И я иду по лону вод,
И подо мной и надо мною
Трепещет звездный небосвод...

Раздел первый («Годы Странствий») открывается стихотворением «Пустыня» (1901). В изображении автора *пустыня* – исходное пространство соединения земного с божественным. Исполнен внутреннего смысла для поэта биографический факт: в упоминавшийся год его духовного рождения будущий поэт передвигался с караванами верблюдов по среднеазиатской пустыне. Там и «настигли» его труды Ф.Ницше и Вл.Соловьева [Волошин 1900: 159]. Пустыня для него – некий реально осязаемый исток духовных странствий, сравнимый с библейской пустыней, по которой сорок лет странствовали евреи в поисках Земли Обетованной.

Создатель стихотворения «Пустыня» метонимическим способом заявляет о своем намерении соединить Восток с Западом при сохранении этнокультурной самобытности двух отдельных краев Земли. Избираются два топосных знака культуры: Париж (Запад) и среднеазиатская пустыня (Восток). Париж обозревается, как пространственная картина с высоты Монмартра. Зрительные впечатления лирика преобразуются в словесную живопись: город рисуется в цветовом облике и графических очертаниях: «купола зданий» на фоне «синего тумана», наклонные плоскости «каменистых крыш», весь город «коричневато-серый, синий».

Воспоминание, как психологическое событие в стихотворении, переносит лирического субъекта в пустыню, где превалируют акцентными пятнами цветовые и графические впечатления. Выделяются «обнаженная» земная плоскость, «извивы желтых линий» (пески), «тени мертвых городов» (т.е. мысленно созерцаемое нагромождение геометрических фигур). Вводимые детали, как и при описании Парижа, связаны с колористикой и формой («цветные изразцы дворцов», «зубцы старинных башен»).

Сумеречное пробуждение пустыни ассоциируется с «кровью лучей» солнечного заката. Кровь в лирике Волошина, при наличии подсказывающего контекста, служит аллюзией праведной крови, пролитой распятым Христом. Закат напоминает «струи пламени». Номинальные существительные, несущие информацию об определенном цвете (кровь, пламя), соседствуют с колористическими эпитетами. На закате «по огненным полям» плывут «фиолетовые тени». Достигается живописный эффект смешения красок (пурпурно-красное / лиловое). У Волошина заметно пристрастие к лиловому цвету. В статье «Чему учат иконы?» (1914) поэт-искусствовед пояснял: «Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое чувство» [Волошин 1988: 293]. От своих мистических чувств он и не пытался освободиться.

По мере развития общей мысли в стихотворении «Пустыня» колористика и графическая пластика в словесной интерпретации служат созданию знаков философской символики. Проиллюстрируем данное положение двуступием финала, оставляющим читателя в ночной тишине пустыни – наедине с двумя опорными образами – *небосвод* и *попынь*: «Широкий звездный небосвод / Да аромат степной попыни...». *Небосвод* притягивает дух поэта, а *степная попынь* влечет его к земле. Лирическое Я соединяет два объекта – небесный и земной. Земля рисуется как божье творение и как пристанище человека в его физической ипостаси.

Лирическая тетралогия запечатлевает начальный этап творческой автобиографии поэта. Производится анализ сознания личности Серебряного века как продукта европейской культуры.

Стихи первого раздела тетралогии, озаглавленного «Годы Странствий», дают представление о жизни в хронотопном физическом движении и в духовных исканиях. Стук вагонных колес отмеривает хронотопность бытия лирического персонажа («В вагоне», 1901). Трискратно повторенные звукоподражания стуку колес воспроизводят дактилический размер стихотворения («Ти-та-та... та'-та-та... та'-та-та... ти-та-та...»).

Ощущение мерного движения поезда усилено еще и *описанием* шума колес – «мерным, вечным, бесконечным, однотонным». Семантика эпитетов через синонимический ряд объединяет будничную конкретность (*мерный, однотонный*) с философичностью (*вечный, бесконечный*). Живописная и звукоподражательная картина движения подготавливает автохарактеристику «странника вечного в пути бесконечном» (с. 10). *Странник* вписывается в двухплановый интерьер – реальный и символически обобщенный.

Насущная потребность российского творца в духовной свободе выражена в стихотворении «Тангейзер» (1901). Дорожные впечатления автора в горах Андорры смешиваются с воспоминанием об опере Рихарда Вагнера «Тангейзер», обыгрывающей средневековую германскую легенду. После семи лет плена в Венерином гроте на горе Герзельберг певец обретает свободу и преисполняется чувством гармонии, когда рассеивается мрак неволи («Веет миром от старинных / Острокрыших городков»). В его пробудившейся к творчеству душе «...растет спокойный, стройный / Примиряющий напев». Сюжет легенды, введенный в стихотворение, объективирует заложенную в нем мысль.

Великолепие европейских городов воспринимается поэтом-странником преломленным в картинах великих мастеров («Венеция – сказка. ... На всем бесконечная грусть увяданья / Осенних тонов Тициана», с. 13). Знаковой моделью служат и античные архитектурные ансамбли, такие как полуразрушенный римский форум («На форуме», 1900). Во фрагментах разрушенных веками зданий усматривается ценность подлинности. В афинском Акрополе улавливается мелодика отдельной архитектурной детали: «Как струна, звенит колонна / С ионийским завитком» («Акрополь», 1900).

Поэт передает непосредственное воздействие произведений искусства на свое психологическое состояние. Картина Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» вызывает в его душе *сияние*. Душевное сияние, порожденное классическим полотном на евангельский сюжет, предвещает ему «радостные сны» (с. 19). В один ряд выстраиваются в волошинских стихах профессиональные и эмоциональные описания творений художников, скульпторов, архитекторов.

Так же благотворно, как картина Леонардо, воздействует на его душевность и Трианон – дворцовый ансамбль в Версале. Лирик наблюдает цветовое преобразование архитектурного памятника. Закатное солнце зажигает «зеленый свет лампад на мутном дне бассейна». Цветовой эффект достигается в тот момент, когда «...темным пламенем дымится Трианон» (с. 21). Темный цвет в волошинских словесных полотнах символизирует религиозное смирение, готовность раствориться в божественной стихии. Заметим, что творческая пуанта у Волошина заключается в воссоединении внешних форм бытия с заключенным в них божественным смыслом.

Описывая Париж как город-хранитель мировых шедевров культуры, поэт проводит в качестве рефрена ностальгический мотив: «А душа тоскует по пустыне» (с. 22). Словообраз *пустыня* у Волошина обрастает абстрагированными смыслами, включая и художественный аспект. В ряду других подразумевается сравнение с пустым полотном, готовым к заполнению любой фигуративностью. Воображаемое полотно может образно реализовать мысленный перелет поэта из парков Версаля в мир «бретонских» легенд, на священную гору Монсальват в поисках Святого Грааля – чаши с кровью Иисуса Христа («Перепутал карты я пасьянса...», 1909). Поиски Грааля синонимичны поискам духовных ценностей. Заметим, что самый мотив *крови* – один из повторяющихся мотивов в стихах Волошина. Ему принадлежит рассуждение: «Кровь знает больше человека и помнит сокровенные тайны мироздания» (с. 409). Тема крови у него ассоциируется с планетой Сатурн – планетой, связанной с наследственностью

(стихотворение «Сатурн» из планетарно-космогонического цикла книги). Поэта волнует мысль о родстве божественной и человеческой крови.

Следуя вольности движения творческого воображения, автор переносится в цирковой балаган к «бледному, больному, грациозному Пьеро» («В цирке», 1903). Пьеро – носитель карнавальной маски любовника-идеалиста. Вопреки веселому цинизму публики он изливает в грустной песне свою страсть к ускользающей Коломбине. По Волошину, поэт подобным же образом служит высокому искусству, пренебрегая низменными вкусами толпы («Я бесконечность стерегу / Средь свиста, грохота и шума», с. 38).

Художественные впечатления творца касаются вершинных завоеваний в различных видах искусства. Осмыслиется им и творческий процесс.

На принципе вездесущих соответствий, разработанных Шарлем Бодлером, построено «Рождение стиха» (1904) с посвящением Константину Бальмонту – мастеру поэтического параллелизма. В стихотворении, написанном в бальмонтовском духе, «запах цветов» обретает голос, доходящий «до крика», а «танцующие слова» переливаются огнем, подобно драгоценным камням. Рождение стихотворения уподоблено рождению цветка (гиацинта). Свойства описанного цветка определяют признаки творения словесного искусства: *холодное, душистое и белое* стихотворение.

Посредством полиформизма в словесном воплощении подтверждается признание художника слова в том, что ему «близок и понятен» «Мир живых, прозрачных пятен / И упругих, гибких линий» (с. 17). Кроме стремления поделиться с читателем собственным восприятием многообразных форм окружающего мира, поэт испытывает потребность выразить и свое обобщенное представление о мире, чтобы его воспринимали не только как толкователя внешних форм, но и как философа бытия.

В стихотворении «Быть заключенным в темнице мгновенья...» (1904) Волошин от визуальной картины переключается на философский смысл понятия *мгновение*, чем он занимался и в статье «Аполлон и мышь» (1903), усматривая в *мгновении* точку пересечения времени и пространства. В стихотворении использован греческий миф о клубке Ариадны, который помог афинскому герою Тезею выбраться из Лабиринта. Время от Рождения до Смерти определяется поэтом как «нить бытия», а человеческая память уподобляется рвущимся нитям в клубке Ариадны. В письме к художественному критику Сергею Маковскому (1909) Волошин пояснял: «В мифологии я ищу идейных символов и комбинирую их согласно тому, как это *мне* кажется удобным» (Разр. автора – И.З.) [Волошин 1988: 8].

Не выходя из контекста греческой мифологии, поэт признается в своей внутренней близости к Психее – мифическому олицетворению души («Лампу Психеи несу я в руке – / Синее пламя познания», с. 37). У него замечается более трепетное внимание к женским мифическим образам, возможно, в ущерб мужским.

Неусыпно его стремление осмысливать метафизическую природу внешних форм («Сквозит двойная бесконечность / Из отраженной глубины», с. 38). Он заявляет о своей позиции философа, согласующего видимое с невидимым, чувствуя себя в поэзии вестником потустороннего мира:

Ряд случайных сочетаний
Мировых путей и сил
В этот мир замкнутых граней
Влил меня и воплотил.
(«И день и ночь шумит угрюмо...», 1903)

Роль философского обобщения в первой книге тетралогии выполняет стихотворение «По ночам, когда в тумане...» (1903), обращенное к Валерию Брюсову. Лирический субъект-творец срывает покровы с внешних проявлений мира – «Со всего, что в формах, в цвете, / Со всего, что в звуке слов». Он готов к духовному пути – «В вечных поисках истоков...».

Книга вторая волошинского четырехкнижия озаглавлена «Amorī Amara Sacrum» (лат. «Любви посвящается горечь»). В ней получила отражение нерадостная история любви поэта к художнице Маргарите Сабашниковой (1882-1973). Их любовные отношения, скрепленные кратковременным браком в 1906 году, вскоре разрушаются.

Лирический персонаж принимает любовь вместе с сопровождающей ее душевной болью («И боль пришла, как тихий синий свет, / И обвилась вокруг сердца, как запястье», с. 44). Показателен волошинский прием овеществленной аналогии душевной боли (сравнение боли с *запятьем вокруг сердца*). Его опыт любви-страдания породил устойчивый элегический мотив в русской любовной лирике – волошинский мотив нереализованной любви.

Словесно-живописный портрет лирической героини высвечивает иконописную призрачность ее красоты («Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма», с. 46). К Маргарите обращен стихотворный цикл «Письмо» (1904), написанный «онегинской строфой» (четырнадцать стихов в строфе, размер – четырехстопный ямб). Цикл состоит из восемнадцати стихотворений. Героиня внешне напоминает ему статую египетской царевны Таиах («И ту же линию в губах, что у статуи Таиах»). Время, проведенное с ней, исчисляется мгновениями, соизмеримыми с годами по эмоциональной наполненности. Он готов воспринимать каждый миг любви как «последний в жизни», но осознает, что извне «Продленный миг / Есть ложь...» (с. 50). Объединяет их увлеченность искусством, и в эпистолярных воспоминаниях растворены впечатления от картин великих французских художников – обитателей Лувра: «темно-зеленый» Антуан Ватто, «жемчужный и седой» Камилл Коре; экспрессивный пейзаж – «закат над желтой нивой», принадлежащий кисти Франсуа Милле, и пр. Воспоминания художника оживляет прежде всего колористический фон полотен. Питирим Сорокин, мыслитель-семиотик, относил живопись к свето-цветовым проводникам [Сорокин 1920]. Внимание к колористике отличало Волошина как художника слова.

Их с Маргаритой объединяло восхищение не только живописными полотнами, но и готической скульптурой средневековых соборов («Леса готической скульптуры! / Как жутко все и близко в ней», с. 52). Волошин обдумывал написание искусствоведческого труда «Дух готики». Всматриваясь в готические скульптуры, он пытался распознать знаки и символы, свойственные этому художественному стилю.

Слово у Волошина действительно становится строительной единицей языка, как его воспринимали В.Хлебников и О.Мандельштам. Склонность к циклизации стихотворений стимулировала размах словесного строительства. Символисты выражали неудовлетворенность слишком нарочитой, как им казалось, *вещественностью* его поэтической речи. Первая поэтическая книга Максимилиана Волошина не была воспринята как нечто значимое для современной русской поэзии. Тем не менее, литератор шел своим путем – путем преодоления символистской призрачности стиля, утверждаемого как стиль времени, что соответствовало тенденциям эстетического развития в условиях кризиса символизма как метода.

В своих эстетических предпочтениях Волошин не чувствовал себя одиноким. Его увлеченность изобразительным искусством, ищущая воплощения в жанре лирики, как бы удваивалась от сопереживания красоты искусства с близким человеком («Я слышу Вашими ушами, / Я вижу Вашими глазами...», с. 50). Поэт славил Париж как пространство, поглощающее влюбленных, чтобы ввести их в идеальный мир – мир

культуры, «В просторы всех веков и стран, / Легенд, историй и поверий» (с. 49). Он открыл для русской поэзии ареал художественной мировой культуры, которому стоит поклоняться.

Тема открытия идеального мира культуры, как генеральная тема тетралогии, развивалась параллельно с конфликтным любовным сюжетом. Скованность любимой в ответ на порывистость лирического героя провоцировала отпор в стихах: «Прощай, царевна! / Я устал от лунных снов» («Таиах», 1905). Он пытался освободить героиню из плена грез и пробудить ее к реальности чувств, но видел тщетность собственных усилий. Его натура не удовлетворялась дружеским расположением («Мне нужны земные ласки / Пламя алого огня»). Стихотворение «Если сердце горит и трепещет...», 1905) обращено к художнице-англичанке Вайолет Харт, с которой Волошин сблизился летом 1905 года в Париже: «Не меня ты во мне обнимала, / Не тебя я во тьме целовал» (с. 58). Горечь была вызвана сознанием подмены истинного мнимым.

Несложившиеся отношения с Маргаритой Сабашниковой получают осмысление в привлекаемом мифе об Орфее и Эвридике («Мы заблудились в этом свете...»). Мотивы указанного мифа периодически вживлялись в ткань волошинской лирики. Тема его такова. Легендарный певец Орфей спускается в царство мертвых за своей любимой женой Эвридикой, но вывести ее из Аида он не в силах («По мертвым рекам всплески весел; / Орфей родную тень зовет»). В интерпретации Волошина Эвридика остается добровольной пленницей Аида. Художник же, сравнивший себя с Орфеем, покинутым Эвридикой, принадлежит к миру живых:

Я иду к разгулам будней,
К шумам буйных площадей,
К ярким полымям полудней,
К пестроте живых людей...
(«Таиах», 1905).

Во «Втором письме» (1905), написанном от лица героини, она сама уподобляет себя мифической Эвридике, прикованной к царству мертвых («Я здесь брожу, как тень Аида...»). Героиня признается в своей неготовности к земной любви: «Мне надо снова воплотиться / И крови жертвенной напиться, / Чтобы понять язык людей. / Печален сон души моей. / Она безрадостна как Лета...».

Лирический сюжет второй части тетралогии заканчивается стихотворением «In mezza di camin...» (1907) – видоизмененным началом стиха из «Божественной комедии» Данте: «На половине пути». Стихотворение написано Волошиным после разрыва супружеской связи с Сабашниковой. Причиной разрыва явилась типично символистская история. Поэт-символист Вячеслав Иванов (1866-1949), проповедник мифотворчества в жизни, и его жена писательница Лидия Зиновьева-Аннибал (1872-1907) попытались вовлечь Маргариту в мистико-эротический семейный «треугольник».

В стихотворении «In mezza di camin...» Волошин создал притчу о своей встрече с «безумной девушкой» в «Дантовом лесу». Их сближению помешало появление Солнечного Зверя (аллюзия: апокалипсический Зверь из «Откровения Св. Иоанна Богослова»). Прообразом Солнечного Зверя мыслился Вячеслав Иванов, разрушитель семейного гнезда Волошина. Девушка спустилась к болотному Зверю «в зеркало чернеющих пучин» («Смертельной горечью была мне та потеря. // И в зрящем сумраке остался я один») [Волошин 1991].

Одиноким лирическим субъектом (Орфей, оставшийся без Эвридики) сублимирует свою эмоциональность и чувственность в процессе поэтического творчества.

Заглавие третьей книги тетралогии «Звезда Полюнь» представляет образ, взятый из Евангелия, из «Откровения Иоанна Богослова» (гл. 8, 10-11). Раздел посвящен Александре Михайловне Петровой (1871-1921) – другу и «верному спутнику» автора в его «духовных исканиях» (с. 409).

Процитируем из восьмой главы «Откровения»: «Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде Полюнь; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» [Библия 1968: 281].

В третьей части тетралогии лирический персонаж как бы изолирован в пустынном пространстве и предоставлен самому себе. Стихотворение «Быть черною землей...» (1906) возвещает о процессе созревания души автора для поэзии: «Быть вспаханной землей... / И долго ждать, что вот / В меня сойдет, во мне распнется Слово» (с. 72). Слово, написанное с заглавной буквы, подразумевает Божественный Логос. Волошинские строки отправляют к началу первой главы Евангелия от Иоанна: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. /.../ Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» [Библия 1968: 100]. Волошин преисполняется верой в божественную природу искусства – он переживает период увлечения метафизикой. В частности, его интересуют идеи теософии – религиозно-мистического учения о божественной сущности человеческой души и возможностях общения живущих с потусторонним миром.

Стихотворный цикл «Руанский собор» (в разделе «Звезда Полюнь») посвящен Анне Рудольфовне Минцловой (ок. 1860-1910) – теософке, оказавшей на него влияние. Цикл имеет семичастную композицию. В центре его оказывается концепт *смерть*, получающий метафизическое истолкование. Смерть мыслится поэтом как «экстаз, момент высшего восторга жизни» (с. 410). «Огненную смерть» автор называет «факелом жизни» (с. 80). Возникает переключка с его же медитативным стихотворением «Быть заключенным в темнице мгновенья...» (1905): «Смерть и Рожденье – вся нить бытия» (с. 38). В цикле «Руанский собор» (в стихотворении «Смерть») конец земного пути праведника описывается как начало движения вверх по мистической вертикали:

Вьются ввысь прозрачные ступени,
Дух горит...
И дали без границ.
Здесь святых сияющие тени,
Шелест крыл и крики белых птиц.

В интерпретации Волошина нравственный человек, уподобленный Богу, следует Его опыту воскресения души за гранью земных дней.

В семи стихотворениях цикла «Руанский собор» изображены семь мистических «ступеней крестного пути» человека: «прикосновение к полу храма» (приобщение к вере), «бичевание» (прохождение через испытания ради веры), «терновый венец» (принятие своей *чаши* земных мук), «знаки пригвождения на руках» (*стигматы*, доказывающие подлинность страданий), «смерть на кресте» (православная кончина), «погребение» (достижение границы двух миров) и наконец «воскресение из мертвых» (подобное воскресению Христа). Волошин разграничил этапы земного бытия верующего человека в заметке «Крестный путь» (см. с. 410). Средневековый готический собор в Руане представлен как знаковый объект для выражения теософских воззрений автора.

Цикл «Киммерийские сумерки», посвященный художнику Константину Богаевскому, отразил душевную смуту, пережитую поэтом после разрыва с М.Сабашниковой. Цикл состоит из четырнадцати стихотворений. Киммерия – это античное название Восточного Крыма, где находится Коктебель – родное место Волошина («Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...», с. 85). Поэт возвращается в *пустыню души* с чувством покинутости («И горькая душа тоскующей полыни / В истомной мгле качалась и текла», с. 84). Эпитеты *горький, пустынный, тоскующий* и пр. образуют минорный настрой цикла. Даже «гекзаметры волны» на морском берегу – античный стихотворный размер, которым Гомер писал свои поэмы, снабжается эпитетом *пустынные* («Звучат пустынные гекзаметры волны», с. 87). В морских волнах Киммерии поэту слышится нарратив Гомера – «напевы Одиссеи» (с. 88).

В заключительном разделе тетралогии («Алтари в пустыне») лейтмотивом звучит стихотворение «Призыв» (1908), где лирический персонаж таит надежду на то, что ему удастся спасти отравленную печалью любимую – не для себя, а для жизни. Акт спасения, в его представлении, труден, но возможен.

В статье Волошина «Лики творчества. Федор Сологуб» упоминается о религиозных празднествах (мистериях) на острове Сицилия, в городе Леонтина. Ведущими символами «леонтийских мистерий» были «желчь жизни и мед смерти» (с. 414). В стихотворении «Призыв» поэт обещает той, которая отделилась от него:

Я солью в сосуде медном
Жизни желчь и смерти мед,
И тебя по рекам бледным
К солнцу горечь повлечет.

Мифологические аналогии призывают найти душевные силы для выхода из противоречий сознания, принять «сладкую неволю / Жизни, лика и земли» (с. 107).

Эмоциональное средоточие последней части тетралогии усматривается в стихотворении «Она», где вслед за Владимиром Соловьевым поэт восславляет Вечную Женственность, растворившуюся в религиозно-культурном пространстве Земли:

Пред нею падал я во прах,
Целуя пламенные ризы
Царевны Солнца Таиах
И покрывало Моны-Лизы.

Под гул молитв и дальний звон
Склонялся в сладостном бессильи
Пред ликом восковых Мадонн
На знойных улицах Севильи.

Воедино соединяются художественные впечатления автора от «царевны Солнца» Маргариты Сабашниковой, от героини живописного полотна Моны-Лизы и от ликов восковых Мадонн в Испании. Вечно Женственное утверждается им как воплощение божественной красоты в жизни и в искусстве.

К четвертому разделу книги прилагается венок сонетов, озаглавленный «Corona Astralis» (лат. *Звездная Корона*). Цикл состоит из пятнадцати сонетов, связывающих в одно целое заключительную строку предыдущего сонета с начальной строкой последующего посредством повторения строки. Таким способом создается «ключевой

сонет-магистрал» (с. 415). Сомнения в любви и в земной гармонии берут верх в настроенности поэта, познавшего горечь потери любимой:

Со всех сторон из мглы глядят на нас
Зрачки чужих, всегда враждебных глаз,
Ни светом звезд, ни солнцем не согреты,

Стремя свой путь в пространствах вечной тьмы,
В себе несем свое изгнание мы
В мирах любви неверные кометы
(«А темные восторги расставанья...», 1909).

Преобладающим остается в заключительном разделе книги мотив странничества творца в пустыне духа.

Поэтическая тетралогия Максимилиана Волошина «Стихотворения. 1900-1910» представляет собой образец интермедиальной лирики: автор ищет адекватного сопряжения языка искусств (живописи, графики, архитектуры, скульптуры и пр.) с языком поэзии. Культурный объект, обладающий вещественной формой, используется для сопоставления с духовностью лирического субъекта. Объект уловлен в характерных координатах и поставлен в зависимость от особенностей художнического восприятия поэта. **Ему надлежит раствориться в авторской философии бытия, не потеряв своих предметных форм.** За урбанистическим *пейзажем* и *портретом* архитектурного шедевра кроется авторская настроенность, требующая коммуникативной связи с другими потребителями культуры. Волошинский поэтический язык обретает признаки одухотворенной вещественности. Рождается представление о мире художественной культуры как о земном рае человечества. В этом заключается ответ Волошина-поэта символистам с их апологиями того, чего «никогда не бывает» (З.Гиппиус). Явно засвидетельствовано внимание автора к идеям Владимира Соловьева о спасительной для духовного здоровья человечества роли всемирного искусства.

Цель волошинского стиливого синкретизма в жанре лирики – выразить мировосприятие человека Серебряного века, для которого мир европейской культуры более значим, чем мир социума. Это стремление поэта отчетливо прослеживается в его стихах, написанных в 1900-1910 гг. Спустя годы Максимилиан Волошин впустил в свою поэзию мир социума и переключился на гражданскую тематику (мы имеем в виду не публиковавшиеся отдельно и своевременно поэтический цикл «Усобица», стихотворную трагедию «Путями Каина» и др.). Но и при выражении гражданских умонастроений он оставался художником и ваятелем культурных и мифологических реалий, исполненных глубинного философского смысла.

2. ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЗНАКОВ КУЛЬТУРЫ В ПОЭЗИИ М.ВОЛОШИНА 1910-х ГОДОВ

Максимилиан Волошин справедливо называл себя писателем вне литературы. После книги «Стихотворения. 1900-1910», вышедшей в 1910 г., он предпринял неудачную попытку издания нового сборника лирики «SELVA OSCURA» со стихотворениями, созданными в период 1910 – 1914 гг. «Selva oscura» означает «Темный лес», словосочетание из «Божественной комедии» Данте в итальянском оригинале. Автор послал рукопись стихотворного сборника из Коктебеля в Москву

своему другу поэтессе Софье Парнок для передачи в Госиздат. Рукопись отвергли, усмотрев в стихах мистический настрой, а С.Парнок в письме к Волошину от 14 июня 1923 года уверяла поэта в будущем возрождении его отвергнутой книги: «...если она не для сегодняшнего дня, то для завтрашнего, ... для вечного дня, во имя которого живет истинное искусство...» [Волошин 1989: 397].

В новом сборнике усматриваются тематические и мотивные связи с книгой «Стихотворения. 1900-1910». В поэтической книге «SELVA OSCURA» Волошин во второй раз использует словосочетание *Selva oscura* из «Божественной комедии» Данте (имеется в виду стихотворение первого сборника «IN MEZZA DI CAMIN...» – в переводе с итальянского «На середине пути...», начало дантовской Комедии). В дальнейшем мы обратим внимание и на другие переключки с предыдущим изданием стихов. Оба заглавия связаны для Волошина со смятенным душевным состоянием, вызванным разрывом с любимой женой – художницей Маргаритой Сабашниковой.

Стремление к созданию стихотворных циклов проявляется у Волошина в течение всего творческого пути (это движение к эпизации лирики). Циклы пронумерованы, а их заглавия содержат философские обобщения. Первый цикл сборника «Selva oscura», озаглавленный «Блуждания», состоит из двадцати пяти стихотворений. В Автобиографии (1925) поэт выделил период *блужданий* духа, обозначив его хронологическим отрезком 1905 – 1912 годов: «...буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, философия, Р.Штейнер. Период больших личных переживаний романтического и мистического характера» (с. 350).

Цикл начинается стихотворением «Теперь я мертв. Я стал строками книги...» (1910), обращенным к поэтессе Елизавете Дмитриевой (Черубине де Габриак). С Дмитриевой в период 1909-1910 годов у Волошина складывались противоречивые отношения после этапа взаимной увлеченности друг другом. Поэт обладал способностью доверительно общаться с женщинами. В отношениях с женским полом его отличал устойчивый комплекс ощущений: *чувственность/чувство, любовь/дружба* – в переживаниях эмоций, которые им поэтизировались. В данной ситуации переход от любовной связи к дружбе выражен параллелью из Евангелия: отношение Иисуса Христа к Марии Магдалине («Не отходи смущенной Магдалиной – / Мой гроб не пуст...»). Основание для сравнения с творцом – издание книги лирики «Стихотворения. 1900-1910», предназначенной в качестве подарка адресату. В другом стихотворном обращении к Дмитриевой («Себя покорно предавая сжечь...», 1910) поэт образно проясняет перемену статуса их отношений: «Целую край одежд твоих. Мне больно / С тобой гореть, еще больней – уйти» (с. 146).

Предположительно обращено к Марине Цветаевой волошинское стихотворение «Раскрыв ладонь, плечо склонила...» (1910). Термин хиромантии *Венерино кольцо* превращен в семантическое ядро стихотворения. «Венериным кольцом» называется линия, «характеризующая темперамент человека» (с. 417). Эта линия ладони объединяет поэтессу-адресата с автором: «...мы в кольце одной неволи – / В двойном потоке бытия». Линиями ладони предопределено, по Волошину, родство душ. Частные доводы хиромантии укрепляли его убежденность в душевном родстве с Цветаевой.

Периодически волнующие поэта представления о собственном посмертном бытии приводят его к эмоциональному переживанию библейских картин. В стихотворном тексте «Я к нагорьям держу свой путь» (1913) переосмысливается сон праотца Иакова из книги Бытия: «...вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» [Библия 1968: 29]. Поэт предвкушает посмертное умиротворение, перенося на себя религиозно-мистическое видение: «Вижу к небу в лиловой мгле / Возносящиеся ступени... / Кто-то сладко прильнул к земле / И целует мои колени» (с. 151). Параллель с библейским текстом

сродни нравственному абсолюту, в границах которого двигалась вольнолюбивая муза Волошина.

В ряде стихотворений поэт приобщается к идеям древнегреческого философа и писателя Платона («Как некий юноша в скитаньях без возврата...», 1913). Творчески обыгрывается притча Платона о юноше, похищенном разбойниками в раннем детстве и безуспешно разыскивающим своих родителей. В толковании Волошина, юноша помнит о своей семье то, что «там все были счастливы и мудры» (с. 418), но поиски приводят его к разочарованиям. Избрав платоновского юношу другом-двойником, поэт выражает надежду на реальное обретение того, что относится к области мечты, он предвидит трудность и продолжительность поисков («И знаю, что приду к отцовскому шатру, / Где ждут меня мои и где я жил когда-то»).

Притча Платона из диалога «Пир» о разделенных Зевсом человеческих половинах, которые затем пытаются найти свою вторую половину, отразилась в стихотворении «Отроком строгим бродил я...» (1911). Поэт использует в целях полемики платоновскую идею о поисках индивидом единственно необходимого ему существа. Привлечение притчи для него – средство поведать о странностях собственной натуры: «...мне не дано радости / Замкнуться в любви к одному: / Я покидаю всех и никого не забываю» (с. 160).

Интерес к оккультным наукам привел Волошина к вовлечению оккультных идей в творчество («Ступни горят, в пыли дорог – душа...», 1910). Оккультизм привлекал художника-мыслителя акцентированием связи между явлениями внешнего и внутреннего миров. Он записывал: «Надо учиться различать звуки, исходящие от вещей бездушных...» (с. 419). Пластическая изобразительность в стихотворении наполнялась им внутренним смыслом («Учись внимать молчанию садов, / Дыханью трав и запаху цветов»).

Из древнеиндийского эпоса «Бхагавадгита» (часть «Махабхарата») извлечен мотив, содержащийся в поучении бога Кришны царевичу Арджуне перед сражением: «Быть всей душой в борьбе» (с. 419). Мотив обыгран в стихотворении «Я верен темному завету...» (1910). Борьба до смертельного конца во имя любви ведет к бессмертию. Вера в духовное бессмертие поддерживается приобщением к индийской религиозной философии («Неистошимо семя духа / И плоть моя – росток огня...»).

Антропософское представление о деторождении образно реализовано в стихотворении «Пещера» (1915). Лишь «чье-то желание воплощения» (с. 419) выражает, по Волошину, сексуальное влечение человека: «Не мы, а он возжаждал видеть твердь! / И наша страсть – полет его рожденья...».

Антропософия (основатель учения – Рудольф Штейнер, 1912 г.) привлекла Волошина глубиной *созерцания* духовной материи. Антропософская доктрина учит: «Телом управляет закон наследования, душой – созданная ею самой судьба» [Краткая философская энциклопедия 1994: 25].

Параллель к «Пещере», по авторскому замыслу, представляет стихотворение «Материнство» (1917). В письме к другу А.Петровой (1917 г.) Волошин пересказал сон своей матери Елены Оттобальдовны. Мать спрашивала, как его имя, а он не отвечал. В стихотворении прозвучал ответ Сына, обращенный к Матери: «Дитя растет, и в нем растет иной, / не женщиной рожденный, непокорный, / но связанный твоей тоской упорной – твоею вязью родовой». Сын рождается для *разрыва* с матерью, а *возврат* сына к матери совершается в их душах, исполненных преданной любви друг к другу («Как ты во мне, так я в тебе распят»).

Цикл «Киммерийская весна», состоящий из двадцати стихотворений, перекликается с циклом из сборника 1910 года «Киммерийские сумерки». Напомним, что *Киммерией* Волошин называл Восточный Крым, где находился Коктебель – его

родина духа, наряду с Парижем. Использовалось старинное эллинское название крымской местности. И для Черного моря он сохранял древнегреческое название *Эвксинский понт*, что означает *гостеприимное море* (с. 420): «Все так же пуст Эвксинский понт, / И так же рдеян закат суровый...» («Моя земля хранит покой...», 1910).

В соответствии с заглавием цикла «Киммерийская весна» античный колорит усиливался введением в отдельных стихотворениях *Алкеевой строфы*, состоящей из двух дактилей и двух хореев. Изобретение эллинского поэта Алкея вовлекается Волошиным в собственное творчество как эксперимент в области стихосложения («Седым и низким облаком повит...», 1910). Вводит поэт и *сапфическую строфу*, названную по имени древнегреческой поэтессы Сафо, – стих, состоящий из одиннадцати слогов, сочетающих *хорей* и *дактиль* («День молочно-сизый расцвел и замер...», 1910).

Для художественных целей вводятся древнегреческие мифы. Учитываются и их дальнейшие литературные переосмысления. В пейзажной картине («Над синевой зубчатых чащ...», 1913) использован миф о *гамадриадах* – «нимфах деревьев, которые, в отличие от *дриад*, рождаются вместе с деревом и гибнут вместе с ним» [Мифы народов мира 1987: 262]. Образ воспринят Волошиным из записей Барбэ д'Оревиля, французского писателя – позднего романтика XIX века: «Вчера и позавчера проливные ливни и безумные порывы ветра. Природа похожа на кричащую гамадриаду» (с. 420). У Волошина экспрессивное описание грозы сводится к словосочетанию «Кричащая Гамадриада» (с. 165).

Французский писатель Реми де Гурмон в «Книге масок» (1896-1898) писал об Эмиле Верхарне: «Он выходит на крышу своего дома и посылает проклятия на четыре стороны света» (с. 421). В стихотворении «Выйди на кровлю...» (1924) Волошин отталкивался от образа негодующего Вархарна, созданного Гурмоном, чтобы нарисовать автобиографическую картину своего ежеутреннего выхода на *вышку*, кровлю кокетельского дома, с прямо противоположной целью – для «медитативного приветствия наступающему дню» (с. 421).

Стихотворение «Пустыня» (1919) перекликается уже своим заглавием с вводным стихотворением сборника 1910 года («Пустыня», 1901). «Пустыня» 1919 года вбирает в себя автобиографизм, модернистские идеи *скифства*, древние религиозные культы («...камни грубых алтарей») и – в качестве зрительной и смысловой пуанты – образ из Библии – *Неопалимая купина* – «терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» [Библия 1968: 59]. Из *Неопалимой купины* Господь говорил с Моисеем. Образ пустыни оставался для Волошина символическим центром бытия и творчества.

Цикл «Блуждания» воспринимается в его преемственности с первой частью сборника 1910 года, озаглавленной «Годы Странствий». Оба раздела содержат разносторонние духовные искания поэта. Оба заглавия ведут к представлению о движении автора в реальном и духовном пространстве, т.е. в конечном счете содержательность данных циклов связана с мотивом странничества поэта в мире культуры.

В цикле «Облики» собраны *портретные* стихотворения, в отличие от *пейзажной* и *пространственной* тематических доминант цикла «Киммерийская весна».

Текст «Ты живешь в молчаньи темных комнат...» (1910) обращен к Елизавете Дмитриевой. В автографе было уточнено посвящение: «Черубине де Габриак» (с. 422). Стилизация при описании пространства, обитаемого мистифицированным образом поэта, была связана с накоплением вещных реалий: *шелка, зеркала, картины и кюоты* (Черубина позиционировала себя как убежденную католичку). Наброски портрета

героини требовали сравнения с живописью: «...тебе мучительно знакомы /... / Тонкость рук у юношей Содомы, / Змийность уст у женщин Леонардо...».

Восторженный сонет в цикле «Облики» посвящается французскому художнику XIX века Адольфу Монтичелли. В статье «Москва. Выставки» («Русская художественная летопись», 1911, №1) Волошин говорил о его творчестве как о «высочайшем достижении нашего времени в области пышности красок» (с. 422). При описании живописного мастерства Монтичелли полотно как бы оживает («Девичья грудь и голова паж, / Лукавых уст невинное бесстыдство / И в быстрых пальцах пламя мятежа...»). Раскрытие характера портретного персонажа, в восприятии поэта-художника, связано с красочностью изображения, с энергией кисти.

Вводится и прием сравнения одной картины с другой. Работа Монтичелли сравнивается с картиной французского художника XVIII века Антуана Ватто «Отплытие на остров Цитеру» – греческий остров в Средиземном море, где утвердился культ Астарты, финикийской богини любви («Так смотрит вдаль на мгlistый брег Цитеры / Влюбленный паж на барке у Ватто», с. 176).

Для поэтического портрета *демонической женщины* («Не успокоена в покое...», 1916) вводится ассоциация, связанная с греховностью женщин в библейской Гоморре, наказанной Богом за распущенность нравов («И строгих девушек Гоморры / Любовь познавшие глаза»). Косвенной портретной характеристике служит и напоминание о библейской Юдифи, вероломно отрубившей голову ассирийскому полководцу Олоферну («И емлют пальцы тонких рук / Клинок невидимой секиры»). Коннотации с библейскими сюжетами помогают сохранить этичность тональности при упоминаниях об опасных качествах модели («В тебе есть темное и злое...»).

Портрет теософки А.Р.Минцловой (ок. 1860-1910) был создан Волошиным в стихотворении «Безумья и огня венец...» (1911). Минцлова в его сотворении – носительница сверхчувственного опыта («лицо готической сивиллы», «глаз невидящих свинец»). Для образного внушения при создании портрета дано уподобление Минцловой сивиллам – пророчицам из древнегреческой мифологии. Сравнение героини со слепой, но всевидящей сивиллой, напоминающее об ослабленном зрении Минцловой, – формообразующее смысловое зерно портрета. Влияние Анны Рудольфовны Минцловой Волошин испытывал в предшествующие годы и посвятил ей в сборнике 1910 года затронутый нами цикл «Руанский собор» – о крестном пути человека на земле и за ее пределами.

К дочери искусствоведа А.П.Новицкого обращено стихотворение «Альбомы нынче стали редки...» (1912). В целях воспроизведения внешнего портрета Марии Новицкой поэт-художник использовал свои общие впечатления от картин средневекового французского художника Николя Пуссена:

Я ваш ли видел беглый взгляд
И стан, и смуглые колена
Меж хороводами дриад
Во мгле скалистых стран Пуссена?

Описанное впечатление от картин классического художника привносит косвенные ощущения грациозности девушки – адресата стихотворения и галантного отношения к ней автора.

Один из повторяющихся приемов Волошина-поэта при создании личностного портрета – описание среды обитания интересующего его лица. К литератору Рашели Хин (в замужестве Гольдовской) обращено стихотворение «Я мысленно вхожу в ваш кабинет...» (1913). Обстановка кабинета как бы сама *повествует* об интеллектуальных

запросах хозяйки: «Бодлера лик, нормандский ус Флобера, / Скептический Франс, святой сатир – Верлен, / Кузнец – Бальзак, чеканщики Гонкуры...» (с. 184). Она живет в мире французской литературы, любимой Волошиным, и это так же признак их взаимного духовного притяжения.

В стихотворном портрете, озаглавленном «Ропшин» (1915), создан образ Бориса Савинкова – одного из руководителей «Боевой организации» эсеров, участника террористических нападений на видных российских сановников. Ропшин, в изображении Волошина, – порождение своего «железного века». Символизирует образ Савинкова олень «с крестом между рогов»: «в руках кинжал, а в сердце крест». Раскрытию образа служит религиозная легенда средневековой Германии об Иоахиме Втором Бранденбургском (с. 424). Легенда убеждает в жертвенности борцов «за крест». Волошин пытается найти смысл деятельности революционного террориста, занимавшегося также и писательской деятельностью.

Константин Бальмонт, любимый Волошиным, изображен как двойник персонажа из древнегреческого мифа («Фаэтон», 1914). Родство с персонажем связывает имя Бальмонта с его знаменитым сборником «Будем как солнце» (1903). Мифический Фаэтон известен тем, что он вызвался управлять солнечной колесницей своего отца Гелиоса и был истреблен огнем. В восприятии Волошина Бальмонт – вечный провозвестник Солнца.

Как и книга стихотворений 1910 года, подготовленный в 1922 году, но своевременно не изданный сборник «SELVA OSCURA» завершается циклом сонетов. Как уже отмечалось, опубликованный в указанной книге венок сонетов «CORONA ASTRALIS» (1909) состоит из пятнадцати стихотворений, включая вводный сонет «В мирах любви – неверные кометы...». В сонетном цикле книги отразилось увлечение Волошина оккультизмом: раскрыто эзотерическое начало в мировосприятии автора и рассеяны раздумья о его личной и творческой судьбе. Венок сонетов, завершающих сборник стихов 1922 года, озаглавлен «LUNARIA» (1913). Он так же включает в себя пятнадцать стихотворений и повторяет конструкцию сонетного цикла 1909 года. Вторично применяется конструкция, состоящая в образовании ключевого сонета-магистрала посредством дублирования последней строки предыдущего сонета в первой строке последующего.

Лунария, или *лунник*, означает «растение семейства крестоцветных, плоские эллиптические стручки его затянуты перламутровой пленкой» (с. 426). В соответствии с заглавием автор подбирает в венке сонетов сведения о луне, почерпнутые из мифов разных народов.

В письме к Александре Петровой (1871-1921) поэт уточнял: «Мое представление о Луне в «Венке» – люциферическое» (с. 426).

Вдохновителем лунного мира в цикле сонетов выступает *Денница-Люцифер*. Образ Денницы заимствован из славянской мифологии, означает *полуденная звезда*. В христианской традиции *люцифер* – «одно из обозначений сатаны как подражателя свету бога» (с. 427). Луна представлена в волошинском цикле *голгофой души*. Собирая разложившиеся души, луна предстает «жадным трупом отвергнутого мира» (с. 202). При этом таинственное ночное светило обладает силой мощного притяжения. К «жемчужине небесной тишины» устремлены сердца влюбленных и отчаянных людей, тянутся к ней и «цветы дурмана» – *лунники*.

Сделав луну *люциферической* поверхностью, поэт обобщил в венке сонетов «LUNARIA» противоречивые представления человечества о планете, имитирующей солнце и достигающей эффектов созидания посредством актов разрушения. Таким опосредствованным художническим способом Волошин проводил идею соответствия *космогония / религия*.

Стихотворение «Подмастерье» (1917), завершающее сборник «SELVA OSCURA», задумывалось автором как выражение собственного «поэтического символа веры» (с. 428).

В качестве смыслового зерна избирается сентенция мастера Януса из драмы «Аксель» французского писателя XIX века Вилье де Лиль Адана. Философское умозаключение гласит: «Познание – это воспоминание. Человек не учится – он только находит потерянное: вселенная лишь предлог для развития этого всезнания» (с. 428). В дополнение к накапливаемой поэтом книжной мудрости присовокупляется мысль из «Теургии» слабо изученного античного философа Порфирия: «Словом, которое есть земное тело мысли, мы можем осязать дорогу пред собой, и мгновение, осознанное словом, становится частью нашего астрального тела» (с. 428).

Превращение автобиографического субъекта в мастера в стихотворении «Подмастерье» совершается при глубинном, включительно иррациональном, проникновении индивидуального сознания в целостное состояние Вселенной. По Волошину, поэт – «...не сын земли, / Но путник по вселенным».

Спустя годы, когда последовала смерть М.Волошина в Коктебеле 11 августа 1932 года, в **полдень**, Марина Цветаева откликнулась из Франции мемуаром «Живое о живом» (1933). Свое обширное повествование Цветаева начала с замечания о том, что он умер «в свой час», в то астрономическое время суток, когда «тело растворено в теле мира». Соответственно дух поэта растворился в *плоти* мироздания.

Поскольку мы лишь начинаем познавать интеллектуальную глубину поэзии Максимилиана Волошина, напрашивается некий общеэстетический вывод. Поэт внушает читателям, для которых он в сущности остался неведом (за вероятным исключением узкого круга близких друзей и специалистов-искусствоведов), что каждый новый творец лишь *надстраивает* то, что было создано до него, и потому должен исходить из колоссального культурного массива, не обходя древнейших времен и не отстраняясь от сомнительного для некоторых опыта, связанного с оккультизмом, эзотериком, сатанизмом, масонством и пр., ведущих поэта к универсальному познанию добра и зла. Книга волошинских статей «Лики Творчества» (1988) раскрывает влечение поэта-художника практически ко всем существующим искусствам. Его предпочтения были связаны с библейскими и евангельскими притчами, с античной мифологией, с идеями французских писателей, со зрелищностью итальянской живописи, с философией классической и современной. Когда идеи и образы поэта укоренены в общечеловеческом опыте, в нем растет самоощущение создателя мировой культуры.

Канон Максимилиана Волошина побуждает современного поэта к творческому освоению мира культуры как параллельного реальному миру и к извлечению из культурных реалий возможного максимума эстетических потенций.

ЛИТЕРАТУРА

Библия 1968 – Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе. С параллельными местами. М., 1968.

Волошин 1989 – *Максимилиан Волошин*. Стихотворения. М., 1989. Стихотворения цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте (в написании соблюдаются правила современной орфографии).

Волошин 1988 – *Максимилиан Волошин*. Избранные стихотворения. М., 1988 (письмо М.Волошина С.Маковскому).

Волошин 1988 – *Максимилиан Волошин*. Лики творчества. Л., 1988.

Волошин 1990 – *Максимилиан Волошин*. Путник по вселенным. М., 1990.

- Волошин 1991 – *Максимилиан Волошин*. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991 («История моей души»).
- Краткая философская энциклопедия. М., 1994.
- Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1987.
- Сорокин 1920 – *Сорокин П.А.* Система социологии. Т. 1. Петроград, 1920.